



Perec double vue

Andrée Chauvin

► To cite this version:

Andrée Chauvin. Perec double vue : Un homme qui dort, deux hommes qui filment. Florent Montclair. La Littérature et les Arts, 1, Didier Erudition, pp.395-415, 1997, Collection littérature comparée, 2-912295-00-9. hal-01362279

HAL Id: hal-01362279

<https://hal.science/hal-01362279>

Submitted on 8 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PEREC DOUBLE VU(E)¹

Un homme qui dort deux hommes qui filment

Andrée Chauvin
Besançon

L'unique acteur d'*Un homme qui dort*, Jacques Spiesser, celui qui comme Perec, porte une cicatrice au dessus la lèvre supérieure², pénètre à plusieurs reprises dans une salle obscure au cours des 82 minutes du film. On sait Perec amateur du septième art mais Perec créateur au cinéma est moins connu que l'architecte et le virtuose des lettres. Il est pourtant probable que se développe dans des champs artistiques et sémiotiques différents un même projet d'écriture.

Un homme qui dort (Denoël, 1967), est le troisième titre de la bibliographie de Perec et aussi le premier de sa filmographie (1974)³. Les activités cinématographiques de l'écrivain dans leur variété témoignent de la constance d'une volonté d'expérimentation. : il a été scénariste, réalisateur, producteur⁴. Mais c'est surtout son texte et / ou sa voix qu'il prête aux

1 Le biographe de Perec David Bellos raconte que celui-ci mettait, lors du tournage, à toutes les sauces du calembour le titre de ce film qui ne prête pourtant guère à sourire. (Georges Perec *Une vie dans les mots*, Paris, Seuil, 1993 ; les pages consacrées à *Un homme qui dort* sont recensées par l'index du livre, voir notamment p. 539-541, 547-549, 558-561).

Mon mauvais titre s'autorise donc de l'anecdote pour risquer une allusion par à peu près phonique à *W ou le souvenir d'enfance* (Claude Burgelin *Georges Perec*, Seuil, p.59-75, 1988, lit notamment dans *Un homme qui dort* l'occultation d'une histoire douloureuse), à la lecture redoublée renvoyant l'un à l'autre le livre et le film qui impulse la présente étude, et à la prégnance du double et du regard dans le film.

2 L'agression d'un camarade skieur et la fantasmagorie de la cicatrice "marque personnelle, signe distinctif" sont évoqués dans *W ou le souvenir d'enfance*, Denoël, 1974, p. 141-143 et la cicatrice de l'acteur est dite "hasard [...] secrètement déterminant" (*ibid.*).

3 Je me réfère à la pagination de l'édition de poche Gallimard Folio de 1991. Toutes les citations sans mention d'ouvrage et tous les numéros de pages sans autre précision renvoient à *Un Homme qui dort*.

L'argument du récit est simple : la crise existentielle vécue par un étudiant parisien qui cultive l'indifférence et la solitude pour s'assurer une maîtrise intérieure du monde et qui découvrant dans les déchirements de l'angoisse le leurre de cette position, revient à la vie commune. Une trame diégétique comparable (avec un dénouement plus pessimiste) est développée dans le chapitre LII de *La Vie mode d'emploi* (1978).

4 Il est ainsi dialoguiste d'Alain Corneau pour *Série noire* (1979), producteur avec Catherine Binet (films du Nautilus) du film de cette dernière *Les jeux de la comtesse Döllingen de Gratz* (1982), réalisateur des *Lieux d'une fugue* (1976) dont il est l'auteur du texte dit par Marcel Cuvelier. Il dit lui-même le texte dont il est l'auteur dans *Récits d'Ellis Island* (1980) de Bober-Perec ou dans le commentaire de *La vie filmée des Français* de Pamart et Ventura (1975).

La bibliographie et la filmographie auxquelles je me réfère sont établies par Bernard. Magné dans le *Magazine littéraire*, n° 316 de décembre 1993. David Bellos relate en outre (*op. cit.* p. 757 notamment) les tentatives antérieures à *Un homme qui dort*.

Le délai écoulé entre la rédaction du livre et la réalisation du film est à remarquer. Pendant le tournage d'*Un homme qui dort* en 1973, Perec est en train, notamment d'écrire *W* et il

images.

Les productions filmiques auxquelles participe Perec sont marquées par une collaboration sur laquelle il convient d'insister sans oublier pour autant l'aire de spécialité de l'un et des autres. Cette collaboration est étroite et harmonieuse dans le cas notamment de deux oeuvres¹, assurément marquantes et qui sont peut-être les plus aisément accessibles, *Un homme qui dort* (1974) et *Récits d'Ellis Island* (1980). Tandis que le film de Bober et le texte de Perec naissent ensemble ou même que le texte se greffe sur le film, *Un homme qui dort* est d'abord un texte littéraire qui va devenir un film, lequel obtiendra le prix Jean Vigo en 1974 et connaîtra un certain succès².

Un homme qui dort serait donc une adaptation classique. Le générique du film indique que le texte est de Georges Perec ("d'après le récit *Un homme qui dort*") et la mise en scène de Bernard Queysanne. Certes, Queysanne est le professionnel du cinéma, l'homme des images. Mais plusieurs éléments textuels et épitextuels, que confirme son biographe, apprennent que Perec a participé à toutes les étapes de l'élaboration, repérage, tournage, montage, diffusion. C'est donc une autoadaptation et une coréalisation. Je situe quant à moi mon observation par rapport à l'écriture de Perec mais en posant fermement en préalable que c'est l'oeuvre de deux hommes³.

Dire que le film constitue une (re)lecture, une autre version du texte et la production d'un autre texte pluralisé par la multiplicité des codes, est-ce définir le lot commun de toutes les adaptations ou bien signaler une singularité d'*Un homme qui dort* ? De fait ces remarques s'appliquent à la lettre à ce film où le seul matériau verbal sonore est le texte en voix off. Un texte dans son intégrité, mais non dans son intégralité, est donc réinterprété par la voix qui le porte et la mise en discours qu'il effectue. C'est ce texte qui donne son unité et son intelligibilité au film. On pourrait

intégrer partiellement au film le projet (non achevé) des *Lieux* (cf. Bellos p. 547).

Les relations de Perec avec l'image, passent peut-être prioritairement par la peinture. Sur cette question, voir *L'Oeil d'abord* Cahiers Georges Perec n° 6, Seuil Paris, 1996.

1 La comparaison mérite d'être menée sur les deux oeuvres : le rôle inducteur des lieux, la place de l'exil(réalité vécue ou sentiment éprouvé), la claustrophobie et l'errance, l'attente, l'exercice du regard, une certaine lenteur, l'énumération les relie.

Sur *Récits d'Ellis Island* à paraître en 97 dans *Le Cabinet d'Amateur*, Revue d'études perecquiennes, Toulouse, un article de Jean Peytard, Mongi Madini et moi-même.

2 En dehors des hommages à Perec (par exemple au festival d'Avignon en 1988 ou en divers lieux parisiens en 1992), *Un homme qui dort* a été programmé assez récemment dans une salle parisienne et *Récits d'Ellis Island* qui connaît une diffusion scolaire (en relation avec l'émigration aux Etats Unis) est disponible en cassette vidéo qui accompagne la réédition du texte aux éditions du Seuil (1994).

3 Ou mieux d'une équipe. Le travail cinématographique est probablement toujours collectif. Il faudrait évoquer par exemple, plus que je ne le fais faute de compétence, le rôle de la musique écrite par deux musiciens dont Philippe Drogoz avec qui Perec a collaboré à plusieurs reprises.

dire que les images et les autres composantes de la bande son illustrent le texte à condition de préciser qu'il ne s'agit ni d'auxiliariats ni de stricte correspondance mais plutôt de chant et de contre-chant. Plus que d'adaptation, on devrait parler de mise en espace d'un texte : espace visible certes mais aussi "espace temps" "espace sonore" "espace du rêve" "espace du dedans" "espace parcouru", "espace vécu"¹. Dans le passage du livre au film la question des enjeux de la distribution par exemple ou des aménagements diégétiques importe moins qu'un essentiel travail de détail.

La biographie de Bellos est l'ouvrage qui fournit, si on n'a pas directement accès aux avant-textes et aux documents relatifs au film, le plus d'informations, sans permettre cependant d'élucidation décisive.² Le présent travail ne constitue pas la somme synthétique d'une exploration systématique mais se situe à l'orée d'une recherche centrée sur l'écriture perequienne et la problématique du transcodage et du tressage des codes³.

Le texte et la voix

Le film a un acteur unique et muet, Jacques Spiesser, les autres personnages font de la figuration⁴. A cette incarnation visuelle fait pendant

1 Les syntagmes entre guillemets sont empruntés au "poteau indicateur" inaugural d'*Espèces d'espaces*, Galilée, 1974.

2 Ainsi Bellos rappelle que le livre *Un homme qui dort* est investi par une intertextualité massive et laisse entendre que ce serait un patchwork sans préciser les modalités de sa confection (*op. cit.* p. 368). Perec lui-même, dans le texte, le péritexte et l'épitéxte, souligne le rôle de Kafka et de Melville. Les avant-textes permettent-ils d'aller plus loin et de conclure à un montage citationnel comparable à celui de *La Vie mode d'emploi* ?

Bellos insiste sur la volonté de rupture qui caractérise le film sans proposer de valeurs significatives s'y rattachant (p. 550).

Il écrit également que le film, contrairement au livre, est régi par une "construction mathématique" en six parties plus le prologue, caractérisées par le retour des "mêmes objets, [...] mêmes lieux et [...] mêmes mouvements, mais filmés tous sous des angles différents et montés dans un ordre également différent, dans l'esprit des permutations de la sextine" (*op. cit.* p. 558). On serait donc en présence avec le film d'une oeuvre de facture oulipienne à permutation réglée, comparable par exemple à celle de *La Poche Parmentier*. Mais la séquentialisation du film n'est pas évidente, le repérage est malaisé et il reste à entreprendre une étude serrée que *Une vie dans les mots* ne permet guère de mener.

Très réservée sur certains aspects de sa biographie, je fais ici crédit d'exactitude à Bellos (bien que par exemple il indique une durée erronée pour le film !) et exploite largement les informations qu'il donne faute de disposer d'autres sources sur le film. Pour une présentation critique de cette biographie contestée, voir l'éloge nuancé de Claude Burgelin dans le *Magazine littéraire* de décembre 1993 et l'article assez vif d'Eric Beaumatin dans *Le Cabinet d'amateur* n° 3, 1994 "La biographie hypothalamique selon David Bellos : English gossip ou french cancans ?" p. 89-105.

3 Cf. les articles de Jean Peytard qui nourrissent ma réflexion et ma pratique "Problématique de l'altération des discours : reformulation et transcodage" in *Syntagmes* n° 3, Les Belles Lettres, 1986 p. 211-224 et "D'une sémiotique de l'altération" in *Semen* n° 8, Annales de l'Université de Besançon, 1993, p. 145-177.

4 Un seul revient à plusieurs reprises à l'image, le voisin que J. Spiesser croise ou entend ou voit se servir du poste d'eau.

une incarnation vocale. Le texte du récit retenu et énoncé dans le film est dit par une récitante féminine, Ludmilla Mikaël. On n'apprend pas plus dans le film que dans le livre le nom du protagoniste.

Texte du livre et texte du film

Que devient le texte du récit ? Si on isole du faisceau de messages du film le texte qu'on entend dire, pour le comparer à celui qu'on peut lire, on constate que la part de réorganisation est minime (une modification d'ordre des phrases qui se trouvent dans des paragraphes contigus du début du livre, la migration d'une mention de lieux à propos de marches dans Paris), que les ajouts sont peu nombreux et ne consistent qu'en quelques phrases et syntagmes mais que la réduction est considérable. Le texte du film propose une version courte, puisqu'il représente environ le tiers de celui du livre. Les choix narratifs principaux sont conservés : cadre et progression diégétiques très comparables, narration hétéro (?) diégétique à la seconde personne du singulier, focalisation interne constante¹.

Il convient donc d'interroger la réduction : quels éléments diégétiques thématiques et scripturaux sont affectés, quels effets sont produits ?

Le texte de sept chapitres sur seize est supprimé. Quatre d'entre eux, dont le premier, sont consacrés à l'endormissement et développent une étonnante introspection perceptive, s'attachant par exemple à ce qui se passe et se voit entre l'oeil et la paupière, au partage qui s'effectue aux marges du sommeil entre conscience aiguë et hallucination dans la représentation du monde extérieur et du corps du futur dormeur². Il était difficile de représenter à l'écran pareilles fluctuations, sans quitter, au profit du fantastique ou du documentaire par exemple, le régime "réaliste" qui domine le film. Peut-être cela aurait-il produit un décentrement par rapport au personnage et à son itinéraire. Pourtant l'expérience du sommeil n'est absente ni du texte conservé qui y fait référence à plusieurs reprises, ni de l'image (yeux qui se ferment, homme étendu, glissement d'un rond puis

1 On voit ce que voit ou a pu voir le personnage ou on le voit qui voit.

2 On retrouve là un écho précis mais comme physiologisé de l'entreprise proustienne. Cf. le commentaire de Burgelin 1988 *op. cit.* Perec a également écrit un texte intitulé "Trois chambres retrouvées" publié in *Penser/classer* Hachette, 1985.

Exemple de passage évoquant l'endormissement :

"S'il y a un lac au milieu de ta tête, ce qui est non seulement vraisemblable mais normal [...] il te faudra un certain temps pour l'atteindre. [...] Plus tard, il n'y a jamais eu de lac évidemment [...] Pourtant depuis longtemps déjà, le sommeil est en face de toi [...] Il a sa forme habituelle : la boule, ou plutôt la bulle, très grande bulle, transparente bien sûr, mais pas en verre" (p. 32-33)

d'une spirale à un escalier par exemple).

Le texte d'un chapitre où le protagoniste face à son miroir est longuement décrit aurait sans doute fait double emploi avec la monstration du personnage permise dans le film par la présence de l'acteur, aurait risqué de basculer dans le grotesque quand le protagoniste se fait des grimaces, dans la bizarrerie quand le grossissement concerne le tissu de la peau ou les veinules des yeux, ou encore dans l'inadéquation (si on songe au physique plaisant de Spiesser) quand la laideur est évoquée. Néanmoins les images du film le montrent souvent au miroir ou proposent des gros plans de son visage et notamment de ses yeux.

Deux chapitres disparus modifient le "personnel narratif" et la localisation de l'action. Dans le film, pas de séjour à la campagne chez les parents à Auxerre. Les parents restent sans visage; seule, peut-être une ou des maisons du passé (façade, arbres, pièces vides) et les sensations qui s'y attachent sont évoquées; les quelques apparitions d'une traction noire figurent peut-être une navette de la mémoire, un flash back clandestin, mais l'initiative de l'interprétation est laissée au spectateur. Plus qu'un cadre, Paris est un actant omniprésent dans le film qu'il s'agisse de lieux clos ou de lieux publics, de réclusion solitaire ou d'errance. Faut-il parler de concentration tragique à la faveur de l'unité de lieu? Pas de dispersion en tous cas, pas de diversion.

En revanche, le voisin que le protagoniste ne rencontre jamais dans le livre est montré à l'écran à plusieurs reprises ce qui rend impossible la reprise du chapitre où "l'homme qui dort" à partir de la connaissance auditive qu'il en a, tente d'imaginer l'apparence de ce voisin, de deviner ses activités, et imagine des scénarios improbables de domination silencieuse ou de terreur inspirée par l'un à l'autre¹. Dans le film, la proximité sans contact, la promiscuité sans échange, sont suggérées non seulement par les images, mais aussi par les bruits; les deux hommes se croisent sans se regarder, se parler ni se saluer. Paradoxalement, montrer ce voisin, un homme assez âgé à béret et tricot de corps, portant une baguette de pain ou se rendant au poste d'eau du palier, lui donne moins d'importance que d'en entendre parler sans le voir; assimilé à un élément mobile du décor de vie, il perd son dérisoire mystère et évite la dérive anecdotique ou fantasmagorique. D'autre part le chapitre consacré au voisin (l'avant-dernier) s'intercale dans le livre entre un rêve de destruction du monde et de soi et le renoncement final au leurre de l'indifférence, de sa grandeur illusoire et de ses tourments vains. Dans le film, au déchaînement apocalyptique succède immédiatement l'apaisement relatif, la résolution de la crise, à la course succède l'arpentage continué et sinon serein, du moins assumé. Le déroulement linéaire de la diégèse (qui

¹ Ce chapitre démarque nettement la nouvelle "Le terrier" de Franz Kafka.

est aussi à certains égards négation de la diégèse, - de l'histoire et de l'Histoire¹ - à travers la tentative de neutralisation du temps) est identique dans le livre et le film; mais l'élimination de l'épisode du voisin, de plusieurs passages des derniers chapitres ainsi que les ressources spécifiquement cinématographiques (contrastes musicaux, changements vocaux, images oniriques) accentuent la courbe dramatique, l'exaspération de la tension et son relâchement.

Les suppressions opérées pour le film affectent donc le contenu diégétique et thématique mais aussi la disposition d'ensemble. Les deux fins coïncident mais pas ce qui les précède immédiatement. Les *incipit* diffèrent notablement, le livre s'ouvrant sur "l'aventure du sommeil" et le film sur la vie habituelle de l'étudiant montrée sans paroles, la première phrase du texte off étant, quelques minutes plus tard, "Ton réveil sonne" et correspondant à un commencement plus marqué de la crise.

Dans le film les traces les plus explicites de l'intertextualité sont effacées: l'épigraphie extraite du *Journal* de Kafka (qui aurait fort bien pu apparaître sur l'écran), programme à la fois thématique et formel² qui oriente vers un réseau de références du même auteur, et invite par exemple à rapprocher l'étudiant resté dans sa chambre de Grégoire Samsa et son réveil difficile dans *La Métamorphose*; le résumé de la nouvelle de Melville *Barleby l'écrivain* (p. 136); les noms propres de héros romanesques du mal être récusés ("Combien d'histoires modèles exaltent ta grandeur, ta souffrance! Combien de Robinson, de Roquentin, de Meursault, de Leverkühn!" p. 138). Il s'agit moins d'occulter des intertextes bien actifs

¹ Cf. p. 95 "Maintenant tu es le maître anonyme du monde, celui sur qui l'histoire n'a plus de prise, celui qui ne sent plus la pluie tomber, qui ne voit plus la nuit venir" (repris négativement p. 144) et p. 141 "Il aurait fallu que le temps s'arrête tout à fait, mais nul n'est assez fort pour lutter contre le temps".

² Comme pour d'autres fragments du *Journal* (années 1916-1917 notamment), la deuxième personne est employée:

"Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison. Reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi."

L'intertextualité kafkaïenne est confirmée par la transposition d'*Un homme qui dort* dans le chapitre LII de *La Vie mode d'emploi*: le personnage s'appelle Grégoire Simpson. Voir à ce sujet mon article à paraître en 1997 aux Annales de l'Université de Besançon *Variations péricarpiennes*.

Le texte du film conserve en revanche une citation non signalée comme telle de la fin du *Procès* (qu'on trouve aussi d'ailleurs dans *La Vie mode d'emploi*) et une scène montre Spiesser contemplant un arbre (pas un marronnier cependant).

Peut-être faudrait-il faire l'hypothèse d'une intertextualité spécifiquement cinématographique dans le film qui ferait pendant à celle du livre: par exemple foules se pressant au travail évocatrices des images des *Temps Modernes* de Chaplin, enfant promenant une règle de fer contre une grille comme dans *M le Maudit* de Fritz Lang, image surréaliste à la Bunuel du lavabo en feu.

dans le film que d'éviter peut-être que leur mention ne soit parasite, ne nuise à un certain dépouillement de l'ensemble.

Les suppressions dans les chapitres conservés soit éliminent des développements autonomes (par exemple une description du mouvement de la rue observé d'une terrasse p. 57-59, ou des formes que le protagoniste découvre dans les fissures du plafond p. 70), soit viennent abrégier, ramasser sur eux-mêmes des développements retenus. Il faudrait distinguer encore entre des suppressions effectuées sur le texte mais qui deviennent des images, -n'apparaissant d'ailleurs pas forcément aux mêmes points du déroulement- et des suppressions sans aucun substitut iconique repérable. Des tendances stylistiques se dessinent. Beaucoup de mentions de lieux du livre (noms de rues, de bars, de sites parisiens) ne se retrouvent pas dans le film. Les ruptures de ton produites notamment par l'ironie visant les stéréotypes, par les commentaires métalinguistiques, par les interrogations rhétoriques sont esquivées¹ et dans les séries d'équivalences synonymiques, plusieurs termes ou membres sont sacrifiés. La mise à distance railleuse, l'énumération, l'anaphore, la reformulation, sont pourtant des traits d'écriture maintenus. Le texte en off continue à se dévider et à ressasser mais il manifeste par rapport au texte du livre un resserrement net de l'expression, une condensation qui correspond à ceux de la diégèse.

Voix

L'emploi continu de la seconde personne combinée au présent dans *Un homme qui dort* est une singularité dans la littérature narrative fictionnelle. On évoque souvent² comparativement au "tu" choisi par Perec, le "vous" de Butor dans *La Modification*. Pronom personnel déictique qui désigne l'allocutaire dans une situation de communication partagée, "tu" suppose corrélativement un "je" énonciateur. Ici l'allocutaire désigné est clairement identifié, mais qui est l'énonciateur et quelle est la situation de

1 Exemple de passage non repris par le texte en off :

" Tu ne t'es jamais sérieusement interrogé sur la priorité de l'oeuf ou de la poule. Les inquiétudes métaphysiques n'ont pas notablement buriné les traits de ton noble visage " (p. 23).

Dans cet autre passage les suppressions sont indiquées par les parenthèses :

"cette vérité décevante, triste et ridicule comme un bonnet d'âne(lourde comme un dictionnaire Gaffiot): tu n'as pas envie de poursuivre,[ni de te défendre, ni d'attaquer]." (p. 27). Il a été renoncé au pittoresque potache de la seconde comparaison et à l'actualisation de la polysémie de *poursuivre* ("continuer"/"courir après quelqu'un offensivement").

2 Par ex Claude Burgelin, *op. cit.* 1988 ou Yves Reuter "Construction / déconstruction du personnage dans *Un homme qui dort* de Georges Perec", in *Roman 20-50* Revue d'étude du roman du XXe siècle n° 17 juin 1994. Je m'inspire dans la suite des analyses de Claude Burgelin.

communication qui les met en relation ? Ce qui est certain c'est que le narrateur est distingué du protagoniste mais le temps verbal interdit de penser à l'a *posteriori* d'une récapitulation. Ce narrateur qui porte à l'occasion des jugements critiques sur le protagoniste est forcément très proche de lui puisqu'il décrit non seulement des contenus notionnels, ce qui pourrait passer pour du discours intérieur, mais aussi des perceptions extrêmement précises. La focalisation interne ne peut être mise au compte d'un narrateur omniscient. La rationalisation la plus immédiate et que la quatrième de couverture de l'édition Folio ne se fait pas faute d'évoquer est que le personnage se parle à lui-même; le narrateur métaphoriserait par exemple sa conscience. Le texte maintient cependant la tension ; c'est une instance autre qui parle, d'un lieu énonciatif relativement indéterminé; cette tension signale la scission du sujet, le dédoublement d'un point de vue critique qui accompagne l'énoncé en le produisant. Le "tu" évite l'écueil du psychologisme tout en permettant l'étroite intimité, il ouvre à une intériorité sans pathos, il instaure une position qui n'est ni de surplomb, ni d'adhérence Il désamorce certes l'identification autobiographique immédiate (Bellos *op.cit.* p.366). Reuter remarque qu'entre le "il" des premiers textes et le "je" du texte autobiographique, ce "tu" intermédiaire ouvre "la possibilité d'une parole plus personnelle" (*op. cit.*). Perec lui-même écrit brièvement des choses décisives sur la question¹.

Non seulement le "tu" est maintenu dans le film mais le dispositif qu'il institue s'y épanouit² et confère une part de son unité au film C'est une voix off et une voix de femme qui dit et réinvente le texte du livre "La voix de Ludmilla Mikaël apostrophe un Jacques Spiesser voué au silence et à la solitude"³. La voix off⁴ parle depuis un ailleurs, ailleurs du temps, ailleurs du lieu, ailleurs de l'autre dans l'être ?

Le fait qu'il s'agisse d'une voix de femme interdit de réduire le "tu" à un artifice de discours intérieur et renforce l'altérité, l'extériorité par rapport au personnage. Voix féminine pour un personnage masculin, elle donne

1 Je reproduis ici la reproduction par Bellos de notes préparatoires de Perec (*op. cit.* p.366)

"Tu

a) un effort pour mettre le lecteur dans le coup [...]

b) une forme de journal intime [...]

c) une étape vers la relation auteur-personnage [...]

d) une lettre

e) le regard d'un je devenant tu ?

Un homme qui dort égale 50 % e), 30 % b), et 20 % c).

2 Par la bande son notamment mais aussi à travers le réseau du double.

3 Mathieu Winckler " Qu'a dit la voix off ?" in *Magazine Littéraire op.cit.* p.37. Winckler insiste sur l'intérêt de Perec pour le travail radiophonique. Une constante des films de Perec selon lui est qu'ils ne contiennent pas ou très peu de dialogues : " Dans *Les Lieux d'une fugue*, il n'y a personne à l'image. Seulement des lieux réels ou re- constitués. Et cette voix qui finit pas dire je après avoir longuement dit il." *ibid.* p. 38.

4 Cf. Michel Chion *Le son au cinéma* Cahiers du cinéma Editions de l'Etoile, 1985.

peut-être aussi une dimension d'universalité, d'humanité au récit. Cette histoire individuelle sans complaisance pour le contingent et l'anecdotique peut concerner tout le monde.

La voix fait exister le silence et l'investit de valeurs qui ne sont pas celles des blancs, des espaces ou des distinctions de chapitres dans le livre. Le silence de la voix laisse le champ libre au sonore non verbal ou à l'image seule. Le silence ne correspond pas, par exemple, aux suppressions dans le texte, ni à sa disposition graphique, il devient une ponctuation autonome de l'oeuvre filmique. Le film commence par le silence de la voix (mais non de la bande son). La voix mène le jeu et impulse un certain parcours dans le texte. Elle varie beaucoup dans son débit et ses intonations. Véhémente, murmurante, souvent neutre ou presque atone, parfois proche du cri, elle rythme, accentue, souligne, détache. Elle se combine avec le sonore et le visuel, comme dans une séquence où le regard du protagoniste se porte successivement sur différents objets de sa chambre et où la voix marque une pause à chaque chute de goutte.

La voix découpe dans le texte de nouvelles unités, crée des espacements, définit une autre disposition du détail et de l'ensemble, donne souffle et couleur au texte.

La combinatoire des codes

L'image filmique, caractérisée par la simultanéité de réception de ses constituants et sa pluricodicité, propose au spectateur un plus grand nombre d'informations d'origine diversifiée que le récit dans sa linéarité verbale n'en offre au lecteur. Elle associe toujours les deux sources, visuelle et sonore, selon plusieurs régimes¹. Dans *Un homme qui dort* l'image et les composantes de la bande son (texte en voix off, bruitage, musique) varient leurs combinaisons de manière appuyée, surprenante et peut-être savante. Je voudrais prendre en compte la spécificité de l'image filmique dans *Un homme qui dort* sous deux angles. Qu'est-ce que le voir apporte et modifie par rapport au lire ? Quels effets de sens produisent les dominantes de la saturation et du décalage dans la combinaison du sonore et du visuel ?

Le lu et le vu

Le texte support du film, celui "d'après" lequel le film est réalisé se retrouve, oralisé. Mais il se trouve aussi visualisé. Si tout le récit n'est pas

repris dans le texte en voix off, l'icône, fixe ou mouvante, introduit de nouveaux éléments.

Le texte est redistribué en dit et en montré : ainsi on voit le protagoniste écrire au crayon dans un petit carnet alors que le texte en off ne mentionne pas ces comptes présents dans le livre (p. 120), on le voit marcher en respectant des intervalles alors que seul le livre énonce par exemple "Tu ne marches pas sur l'intersection des pavés au bord des trottoirs" (p. 121) ; le montage en parallèle des premières minutes du film sans texte en off restitue la perception par l'étudiant dans sa chambre de l'activité de la rue ("Les bruits de la rue Saint-Honoré montent de tout en bas", "le bruit des laitiers, des boueurs" p. 18-19). La description de l'observation par le protagoniste du mouvement de la rue (véhicules et piétons) qui reflète le rythme des "feux de circulation" (p. 57) ne figure pas dans le texte en voix off ; mais le film montre à plusieurs reprises, non seulement la circulation des voitures et des foules mais le dispositif semblable à un oeil mobile qui surmonte les feux et en règle l'alternance. L'image peut donc compenser ce qui du récit n'a pas été retenu dans le texte off ; elle peut également faire migrer certains détails du texte. Le texte en off indique que le réveil du protagoniste est arrêté à cinq heures et quart ; l'image ne montre pas cette heure au réveil mais plusieurs horloges de bâtiments publics dont l'une marque cinq heures et quart.

L'image est souvent complémentaire référentiellement du texte en voix off : elle permet de voir le protagoniste qui non seulement se "glisse [...] dans les petits cinémas crasseux" (p. 25) mais tend son ticket à l'ouvreuse, s'assied, regarde, se retrouve seul ; on ne voit pas l'écran, mais on entend la musique dramatique du film projeté. Pour les plans en extérieur, l'image tranche forcément entre errance diurne ou nocturne. Elle est complémentaire métaphoriquement quand, à l'évocation par la voix off d'un vieillard immobile dont la folie est peut-être de se prendre pour un cadran solaire (p. 61) correspond un plan à mouvement de caméra tournant autour du vieillard sur son banc. Un travelling arrière sur des chaises rangées dans une salle vide, qui correspond à la phrase "Tu ne finiras pas ta licence, tu ne commenceras jamais de diplômes" (p. 20) n'est pas non plus dépourvu de signification.

L'image montre aussi d'autres données non précisées par le livre. Au syntagme "promenades en automobile" (p. 29) qui s'inscrit dans un contexte de souvenirs d'enfance, correspond une traction Citroën noire qui apparaît à l'écran peu avant l'énonciation du syntagme en off et qui revient à plusieurs reprises sans corrélat verbal.

Si comme on l'a vu les chapitres consacrés au sommeil disparaissent dans le texte en voix off, les états de conscience de l'endormissement et/ou du rêve sont suggérés par le film : par exemple quand ce qui est

1 Cf. Francis Vanoye *Récit écrit récit filmique* Cedric, 1985.

Cinq types de rapports entre la bande son et l'image sont distingués : l'ancrage ou redondance ; la complémentarité ; l'autonomie ; la dominante ; la présence d'un message unique. Je reviendrai notamment sur la redondance et sur l'autonomie (ou décalage).

probablement une lampe ronde au plafond tourne sur elle-même tandis que retentissent des tintements de cloche de différents timbres, puis qu'au noir succède une étrange spirale cillée à fond clair tournoyante et qu'enfin la spirale se révèle montée d'escalier. Sur un mode complémentaire du texte dit, encore, les altérations de la perception et de l'état psychique sont traduits par une caméra subjective (brumes, dédoublement du motif du papier peint, image scindée en deux horizontalement, gros plans presque déformants avec légère contre plongée sur des visages anonymes de la foule) et / ou par une bande son dominée par une musique de percussions ou de crissements aigus.

Le verbal dans le film procède du sonore mais aussi du graphique¹ : il y a donc possibilité de répartition (dans le prologue sans voix off, c'est une affiche apposée à l'entrée de la salle d'examen qui indique la nature de l'épreuve "Socio Génér"), de redoublement (les destinations des périples urbains du protagoniste, par exemple les plaques de rues ou de station de métro apparaissent à l'écran au fur et à mesure de leur mention), d'adjonction. Je donnerais deux exemples d'adjonctions qui valent me semble-t-il inscription biaisée d'une marque autographique, voire d'une signature. Dans le texte filmique, l'affiche indicatrice de l'examen mentionne "P à Z" : Perec ou Queysanne pourraient passer l'épreuve. A la fin du film, le protagoniste en proie à une vision apocalyptique, court ou erre dans des lieux dévastés : des immeubles écroulés, des enseignes brisées des tas de gravats voisinent avec des bâtiments encore debout. Après cette séquence, le parcours dans la ville continue et on voit notamment un café sur le store extérieur duquel on peut lire le nom de l'établissement : "Petit trou". Ce syntagme renforce thématiquement les images de destruction qui précèdent mais peut être aussi lu comme l'équivalent du nom propre de Perec².

L'image filmique mouvante peut montrer des icônes fixes. On reconnaît par exemple sur l'étagère de la chambre la reproduction du *Condottiere* d'Antonello de Messine sans qu'il en soit question dans le texte en voix off. Mais d'autres images, absentes du récit originel, sont affichées au mur. L'une porte une inscription sur fond de paysage "Air Tunisie". Cette publicité touristique relève presque du sponsoring pour un film coproduit par la Société tunisienne de diffusion et monté dans ses studios ; c'est une marque d'énonciation des réalisateurs, mais elle peut être

considérée aussi comme une allusion intratextuelle à l'épisode sfaxien des *Choses*. Derrière la banquette du protagoniste une grande reproduction d'un tableau (probable Magritte) représente la tête et le buste de deux hommes de dos, absolument identiques et l'un à côté de l'autre.

L'épisode de la lecture exhaustive et indifférente du *Monde* illustre les ressources du film par rapport au livre. Celui-ci énumère sur deux pages les rubriques parcourues : "le bulletin de l'étranger, les faits divers [...] les prévisions météorologiques, les programmes de radio [...]" (p. 62). La bande son du film superpose, en voix off murmurée et rapide, l'énoncé de ces rubriques, et en voix off distincte, la lecture de titres. A l'image, on voit en alternance le protagoniste lisant, les titres du journal, ses caractères typographiques en gros plan, et répétée, une séquence d'arrivée de voiture officielle (DS noire) dont sortent des personnalités supposées mais aussi le protagoniste lui-même avec costume et cigare, attestant la projection de la rêverie. La rumeur du *Monde* se prolonge dans la séquence suivante en surimpression au bruit d'un flipper qu'actionne le personnage.

Je voudrais signaler trois effets de sens de la transposition filmique dont l'incidence porte sur l'ensemble de l'œuvre. Le début du film ne coïncide pas avec le début du récit, on l'a dit mais se caractérise aussi par l'absence de tout texte en off. S'il est peuplé de bruits (rumeurs de la ville, goutte à goutte du robinet et tic-tac du réveil qui semblent s'associer en un battement de métronome une fois dans la salle d'examen), il est sans mots. Ce prologue constitue une exposition précise et claire¹ qui installe le spectateur dans le film : l'action se passe dans une grande ville (on lira peu de temps après "Ville de Paris" sur les camions des éboueurs), on passe d'une vue panoramique à une vue des toits et d'une fenêtre, puis d'une chambre où se trouve un jeune homme qui lit, s'endort, se réveille, "se lève, se lave, [...] se vêt, s'en va [...] attrape [...] l'autobus au vol [...] arrive [...] à l'heure dite aux portes de la salle" (p. 19). L'image permet d'identifier un cadre de vie, une identité sociale, des comportements familiers (fumer au réveil, sucer son crayon). Elle incarne le personnage et ses actions à travers l'acteur et ses gestes. Mais quand, au gros plan sur l'œil du protagoniste qui a cessé d'écrire, succède l'image du même assis dans sa chambre et qu'on entend le texte ("Ton réveil sonne, tu ne bouges absolument pas, tu restes dans ton lit tu refermes les yeux [...] Un autre, un sosie, un double fantomatique et méticuleux, fait peut-être, à ta place, un à un, les gestes que tu ne fais plus" p. 19), on est amené à rectifier son

1 Les inscriptions sont assez nombreuses (plaques de rues, signalisations routières ou de transports, affiches, étiquettes, gros plans sur les titres du *Monde*...)

2 "Le nom de ma famille est Peretz. Il se trouve dans la Bible. En hébreu, cela veut dire 'trou'." *W ou le souvenir d'enfance*, op. cit. p. 51.

Yves Reuter op. cit. remarque que le nombre de chapitres du livre est de seize et que P est la seizième lettre de l'alphabet.

On sait quel index de *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour?* s'arrête à P.

1 Plus classique dans ce mouvement d'emboîtement et de désignation du personnage principal que celle du récit qui après un chapitre inaugural sur "l'aventure du sommeil" (assez parodique selon Y. Reuter op. cit.), se contente d'asseoir un "tu" sur une étroite banquette avec un livre de Raymond Aron sur les genoux (p. 17).

interprétation. Ce qu'on a vu n'est pas de l'accompli mais du virtuel. Au scénario probable se sont substitués l'inertie, l'abstention, le retranchement solitaire, l'attente vide, la tentation de l'indifférence. La fracture qui survient dans la vie de l'étudiant en sociologie qui ne va pas passer son examen et ne parle plus à personne, intervient dans une certaine mesure dans l'appréhension du spectateur. Le chapitre du livre, lui, ne fait pas croire à la réalité de la norme quotidienne mais introduit d'emblée le malaise.

Ce prologue contribue également à instaurer une thématique du double beaucoup plus nette dans le film que dans le livre, parce que justement plus concrète, plus représentée. Certes la voix narrative suggère sans qu'il soit énoncé le dédoublement et le clivage; le récit évoque fréquemment le miroir fêlé et dans un chapitre sur l'endormissement le paradoxe douloureux d'un oeil "regardé regardant"¹. Le double s'impose sonorement par la voix féminine et en image par la présence de l'affiche de Magritte² dans la plupart des plans en intérieur. En relation de contiguïté physique avec cette affiche qui se trouve à la tête de son lit, le protagoniste est par ailleurs souvent montré de dos, de sorte qu'on voit sa nuque et son buste, comme sur la reproduction. En outre, on voit son reflet se réfracter à l'infini de face et de dos dans un effet de mise en abyme obtenu par la disposition vis à vis de deux miroirs.

Le texte off reprend un passage du récit décrivant des scènes apocalyptiques. Ce moment dans le film, peu avant la fin, correspond au climax de la crise et apparaît comme beaucoup plus onirique que le récit qui dans la suite du chapitre, non retenue, emploie le verbe "rêver", mais dans ce passage où se succèdent les complétives les fait dépendre syntaxiquement du verbe "attendre" (p. 131-132). L'onirisme est marqué par l'étrangeté de certaines images, tel un surréaliste lavabo en feu au premier plan sur un amas de gravats tandis que des immeubles effondrés figurent en arrière plan³. Mais l'étrangeté tient aussi à la succession des images : ainsi, alors que le personnage franchit une enfilade de portes, on voit l'image fugitive intercalée d'un cheval blanc qu'on abat. La position du protagoniste d'abord ambiguë pourrait renvoyer au rêve : est-il à l'intérieur ou à l'extérieur ? On voit d'abord ces décombres, puis le personnage qui les contemple comme un spectacle, et se met ensuite à courir, pris dans cet espace et ce cataclysme. La course affolée du personnage (qu'on voit marcher dans le

reste du film) sous des portiques métalliques de marché de plein air puis, sans transition, dans une maison vide dont les portes mènent à d'autres portes, suggèrent, ainsi que la musique amplifiée et la voix chuchotante, le rêve ou l'angoisse hallucinée.

Saturation et décalage

Mon propos n'est pas d'annexer *Un homme qui dort* au seul domaine de Perec, mais de montrer en quoi les constantes de son écriture traversent le film. On se rend volontiers à l'évidence de la saturation dans l'écriture perecquienne, tentatives d'épuisement de la description, jeu de variations oulipiennes réglées, jubilation énumérative, farcissure intertextuelle systématique. C'est de cette dominante qu'on peut rapprocher dans ce film la répétition et la redondance. Le décalage affiché, les effets de rupture, peut-être la caractéristique la plus frappante du film, sont plus délicats à analyser dans les œuvres écrites de Perec, sauf à évoquer la fragmentation narrative de *La Vie mode d'emploi* par exemple, la discontinuité problématique des deux composantes et des deux parties de *W ou le souvenir d'enfance*, la tension entre le graphique iconique et le "graphique syntagmatique" des poèmes d'*Alphabets*, ou les contrepoints programmés de la mémoire et du regard dans le projet des *Lieux*¹.

Comment se manifestent la saturation et le décalage grâce à l'orchestration pluricodique du film de Perec et Queysanne ?

Répétition

Répétitions lexicales et répétitions syntaxiques sont très présentes dans le livre. En voici quelques exemples :

"Le soleil tape sur les feuilles de zinc de la toiture" (p. 17),

"Le soleil tape sur le tôles du toit" (p. 22) ;

"Tu es assis et tu ne veux qu'attendre, attendre seulement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre" (p. 25),

"Attendre jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien à attendre" (p. 52) ,

"Tu as tout à apprendre de ce qui ne s'apprend pas : la solitude, l'indifférence, la patience, le silence" (p. 54),

"Tu apprends à marcher comme un homme seul, à flâner, à traîner, à voir sans regarder, à regarder sans voir. Tu apprends la transparence,

¹ Cf. *Espèces d'espaces*, op. cit. p.76-77.

¹ "Tu n'es plus qu'un oeil. un oeil immense et fixe, qui voit tout, aussi bien ton corps affalé, que toi, regardé regardant, comme s'il s'était complètement retourné dans son orbite et qu'il te contemplait sans rien dire, toi, l'intérieur de toi [...] Tu ne cesseras jamais de te voir. [...] tu ne peux pas échapper à ton regard. [...] Tu te vois, tu te vois te voir, tu te regardes te regarder." (p. 102-103).

² Il s'agit d'une forte présomption mais non d'une identification vérifiée.

³ On reconnaît le lavabo de la chambre de bonne et on en déduit que celle-ci aussi est détruite. Le refuge est aboli. L'intérieur est désormais dehors.

l'immobilité, l'inexistence" (p. 55; cinq phrases successives commencent par "tu apprends");

"Tu marches ou tu ne marches pas. Tu dors ou ne tu ne dors pas [...] Tu t'assieds, tu t'étends, tu restes debout, tu te glisses dans la salle obscure d'un cinéma" (p. 88 toutes les phrases du paragraphe sont en parataxe ou en coordination alternative).

On note la fréquence des occurrences de "monstre" ou de "rat" par exemple dans certains chapitres (p. 115, 117; p. 105) Le martèlement d'un même lexème, le nivellement énumératif, les cascades de négations correspondent aussi à ces "lieux rhétoriques de l'indifférence"¹ qui définissent, selon Perec, *Un homme qui dort*.

Des descriptions des mêmes objets ou des mêmes actions sont entreprises plusieurs fois même si elles n'utilisent pas exactement les mêmes mots : fissures et lézardes du plafond, visage dans le miroir, sensations de l'endormissement ou de l'insomnie, jeu solitaire avec les cartes.

Les répétitions de l'image concernent soit la récurrence d'un même plan qui apparaît plusieurs fois au montage, soit éventuellement le passage dans les mêmes lieux sous des angles différents. La récurrence d'un même plan peut intervenir dans une successivité absolue ou une grande proximité (le même personnage en costume descend de voiture deux ou trois fois de suite pendant la lecture des titres du *Monde*) ou bien à distance plus ou moins grande (papier peint de la chambre, enfilade de portes, traction avant qui roule). Ce peuvent être aussi des images semblables mais non identiques (le protagoniste descend dans deux ou trois salles de cinéma et tend son ticket à l'ouvreuse; dans le passage qui évoque les monstres, les foules filmées d'abord en plan d'ensemble avec ensuite zoom inquiétant sur les visages se succèdent; on voit plusieurs fois en très gros plan un oeil du protagoniste, souvent des rues vides, des passages déserts, des allées désolées, un homme qui marche seul). Certains bruits à la fois aisément reconnaissables et susceptibles de se confondre partiellement confèrent au film une ambiance sonore : rumeur de la circulation, choc régulier d'une goutte d'eau qui tombe, tintement de cloches, battement d'un réveil, parcours sonore d'un bille, tilt du billard électrique. La musique, qui n'est pas présente dans le premier tiers du film et qui se rapproche souvent du bruitage est plus différenciée selon les étapes du déroulement du film, mais un air au piano, joué un peu maladroitement peut-être, comme retrouvé dans le passé, se fait entendre à deux reprises, d'ailleurs associé à la voiture noire.

1 Conférence de Perec à Warwick en 1967 reproduite dans Mireille Ribière *Parcours Perec*, Colloque de Londres, 1988, Lyon, PUL, 1990.

La reprise des énoncés comme la récurrence des images ou des sons (parfois de manière conjointe) manifestent le cycle des actions toujours plus ou moins semblables à elles-mêmes du protagoniste (traîner dans les rues, se terrer dans sa chambre, lire, faire des réussites, se ronger les ongles), les éléments d'un univers rétréci (la banquette, la baignoire aux six chaussettes, le Nescafé), le caractère obsessionnel de ses perceptions et préoccupations. Dans le film, même s'il est difficile de repérer les six parties qu'évoque Bellos à partir notamment d'entretiens avec Queysanne¹, les répétitions sont structurantes, participant d'une composition savante et poétique.

La répétition modifiée enregistre aussi l'évolution : ce n'est pas la circularité mais un parcours spiralé qui se dessine sur l'ensemble de l'histoire. On peut lire par exemple dans le second chapitre "C'est un jour comme celui-ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tu découvres sans surprise que quelque chose ne va pas" (p.22) et à la fin du dernier chapitre "C'est un jour comme celui -ci, un peu plus tard, un peu plus tôt, que tout recommence, que tout commence, que tout continue" (p. 143). Dans le film on entend ces deux phrases mais, en outre, on remarque l'identité de la première et de la dernière image : un plan fixe panoramique sur la ville vue d'en haut, image sur laquelle s'inscrit le générique qui fait figurer d'ailleurs le titre au début et à la fin. Mais alors que l'image du début est quasi-silencieuse avec à la rigueur audible un léger vrombissement ou sifflement, celle de la fin s'accompagne de la musique du dernier mouvement du film, plutôt apaisée et lyrique avec une ligne mélodique.

Redondance

Il ne me paraît pertinent de parler de redondance que pour le film et non pour le livre. Contrairement à la répétition, la redondance n'est cependant pas un trait caractéristique du film. Mais si elle est relativement peu fréquente, elle fait saillie et contraste par rapport aux effets de décalage. Le régime d'association du texte en off, du sonore non verbal et de l'image est certes souvent, de façon moins surprenante d'ancrage ou de complémentarité. Mais il arrive que l'ancrage soit souligné avec une insistance qui confine au malaise (celui de l'engluement dans les choses, du regard fasciné, hébété) ou à l'ironie (celle d'un métadiscours implicite dans l'exhibition). C'est à ces cas que je réserve la qualification de redondance. Une séquence déjà évoquée *supra*, fait correspondre la succession rapide des plans à chaque syntagme de l'énumération de la phrase (soulignée ci-dessous) dans

1 Une telle programmation ferait basculer le film *Un homme qui dort* dans les textes de type oulipien auxquels n'appartient pas le livre.

le texte en off :

"Tu restes dans ta chambre, sans manger, sans lire, presque sans bouger. Tu regardes [on voit à l'écran le visage du protagoniste] la bassine [/], l'étagère [/], tes genoux [/], ton regard dans le miroir fêlé [/], le bol [/], l'interrupteur [/]. Tu écoutes les bruits de la rue, la goutte d'eau au robinet du palier, les bruits de ton voisin, ses raclements de gorge [on voit le papier peint, la caméra glisse sur le mur]" (p. 24)

Chacun des plans, très rapprochés, montre les objets, les parties du corps et les syntagmes sont insérés "entre le gouttes", le bruit du robinet s'intercalant à la fin de chaque groupe de souffle.

Une autre séquence fétichise en quelque sorte des inscriptions graphiques redoublant à l'image les informations du texte en off :

"Tu te fixes parfois des buts dérisoires : Dausmenil, Clignancourt, le boulevard Gouvion Saint-Cyr, le musée Postal" (p. 62)

L'image donne à voir des échantillons du paysage urbain avec un souci de coïncidence entre énonciation et monstration qui n'intervient guère autrement, mais ce ne sont pas les lieux à proprement parler qu'on voit : chaque plan montre une étiquette-métonyme, le nom du lieu écrit sur des supports différents, une plaque de station de métro, un panneau d'arrêt d'autobus, une plaque de rue, un fronton de bâtiment. Quant à la coïncidence, elle cesse très vite puisque l'image suivante montre le protagoniste regardant une exposition de photos d'insectes alors que le texte en off évoque des galeries de peinture.

Ces effets de redondance, très ponctuels sont peut-être destinés à mettre en valeur ceux du décalage.

Décalages

Le décalage le plus sensible dans *Un homme qui dort* livre et film est probablement l'emploi du "tu". On a vu que dans le film la présence d'une voix off¹ et d'un personnage qui n'accède pas au langage, ainsi que la différence sexuelle entre personnage et voix amplifiait cet effet en mettant en relief la solitude. On a parfois l'impression en regardant le film d'une "froideur fabuleuse" de reportage sur un itinéraire pourtant tout intérieur².

L'écriture filmique joue ici de ses composantes plurielles (image,

texte en off, bruit, musique) pour les combiner très souvent sur le mode de la non coïncidence.

Ainsi quand commence le texte en voix off et que la voix dit "Ton réveil sonne, tu ne bouges absolument pas" (p. 19), on n'entend pas sonner de réveil, on ne voit pas de réveil, mais le visage et le buste du protagoniste effectivement immobile. Quand le texte en off évoque l'exiguïté de la chambre où le personnage s'est reclus, on le voit marcher au milieu de la chaussée vide avec en arrière-plan le pont Alexandre III.

Les phrases "Le soleil tape sur le tôles du toit. La chaleur dans la chambre de bonne est insupportable" (p. 22) correspondent à une image de bassine d'huile bouillante vue en contre-plongée dont la forme et la clarté pourraient évoquer le soleil jusqu'au moment où on voit une écumoire en retirer des frites que le personnage va manger. Dans la suite de la séquence, on est toujours au snack quand il est question de l'espace rétréci de la chambre et des lézardes du plafond.

La bande sonore non verbale a une importance particulière et souvent une grande intensité susceptibles de lui conférer une certaine domination sur l'image à certains moments. Le partage entre bruitage, musique instrumentale et musique vocale n'est pas toujours aisé à établir. La musique est tantôt concrète (percussions, stridences, choc-de cymbales-, sifflements -de tuyaux ?-) tantôt à mélodie et à instruments (traditionnels ou synthétisés) identifiables (orgue, piano). A la fin du film, il semble qu'un chant s'y mêle. Quand la musique est très présente, le régime de combinaison entre texte en voix off, caractéristiques de la voix, bruitage musique et image relève plutôt de l'ancrage ou de la complémentarité ; l'ensemble suggère alors la perturbation émotionnelle. Par exemple quand il est question de la perception oppressante des autres humains comme de monstres, la caméra passe très vite comme en vision hallucinée sur des foules et des visages, l'intensité de la voix augmente, son débit s'accélère, elle marque des accents d'insistance sur certains mots et des percussions aiguës résonnent brèves, déchirantes, spasmodiques. La musique, beaucoup plus prégnante dans la seconde moitié du film marque la progression narrative, indique la modification des états de conscience quand l'échec de l'indifférence est consommé, invite à une traversée de l'angoisse et de l'apaisement vécus.

Si on s'intéresse plus spécifiquement au bruitage par rapport au texte et / ou à l'image, le décalage l'emporte avec des phénomènes de rémanence et d'anticipation repérables. Au début du film, l'absence de texte fait ressortir les bruits, permet leur progressive identification dans l'univers référentiel mais aussi dans l'univers du film puisqu'ils reviendront régulièrement plus ou moins modifiés. Le montage parallèle du début qui fait alterner des images de la rue et de la chambre est marqué aussi par les

¹ Dans les films de Perec, la voix et les images sont en décalage. Dans l'écriture de Perec, comme dans les films la voix est en décalage. Le texte a quelque chose d'impératif, d'écrasant. La voix mentale qui naît à la lecture lui est irrémédiablement, sciemment assujettie." Winckler *op cit* p. 38.

² Cf. "Avec le temps ta froideur devient fabuleuse" (p. 85).

bruits de la circulation et ceux de l'immeuble tels que le protagoniste peut les percevoir. Le hors champ sonore qui permet de confirmer cette focalisation sur le personnage est exploité systématiquement pour le tintement des cloches ou les mouvements du voisin (on ne voit jamais le clocher, ni l'intérieur de la chambre du voisin). Le procédé instaure des énigmes provisoires par exemple pour le bruit de la goutte d'eau au robinet qu'on entend avant de voir le robinet ou des billes métalliques qu'on entend avant de voir le jeu en carton où elles roulent avant de se loger dans de petites cavités. Les bruits sont donc souvent rattachés à leur source *a posteriori*. La compréhension du spectateur se fait à retardement comme c'est le cas -pour le rapport image / texte cette fois -pour tout le prologue où le déplacement du protagoniste jusqu'à la salle d'examen est en fait révélé comme non accompli ensuite. Certains bruits ne sont jamais ramenés à une source visible. Par exemple un souffle ou un sifflement de vent accompagne certaines scènes d'intérieur, notamment le moment où tournoie la spirale du sommeil ou du rêve.

Un son essaime fréquemment dans une zone visuelle qui spatialement ou temporellement ne lui correspond pas. Ainsi le ronronnement insignifiant des informations du *Monde* déborde un peu sur une image de billard électrique, avant que les sons de la machine ne se fassent entendre. Mais il n'y a pas nécessairement contiguïté des séquences et les bruits de bille ou de goutte sont présents dans de nombreuses images sans aucun robinet ni billard à proximité; une marge d'interprétation sur leur origine ou sur leur valeur se creuse alors. La tendance à l'autonomisation du sonore non verbal est plus surprenante que l'indépendance relative du texte et de l'image.

Les bruits sont métonymes du personnage ou de la situation dans sa chambre, dans un café. Ils se chargent aussi de valeur métaphorique quand par exemple le bruit comparable à celui d'un métronome qu'on entend dans la salle d'examen peut être interprété comme la contrainte du temps, ou celui de la bille de métal qui roule comme témoignant de l'errance labyrinthique du protagoniste comparé parfois à un rat de laboratoire¹. Ces bruits insistants, ne sont pas de simples indicateurs de focalisation mais suggèrent la porosité entre le vécu et l'imaginé, la difficulté à s'échapper à soi-même; ils concrétisent l'univers intérieur du protagoniste et ses distorsions, manifestent sa perception, sa rêverie, ses obsessions, son rythme corporel. Les bruits "toujours présents qui [le] relient seuls au

1 Le bruit de métronome qui ressemble au mélange de celui de la goutte et de celui du réveil n'est pas sans évoquer les battements du cœur.

La bille du puzzle en carton et celle du flipper peuvent être rapprochées sur le plan sonore et symbolique : la trajectoire est à la fois aléatoire et subie ; son mouvement fascine le regard. Le flipper est un jeu solitaire par excellence qui renvoie explicitement par l'image à un simulacre sexuel et par le texte en off à la souffrance de la frustration.

monde" (p. 50) deviennent donc dans le film des échangeurs entre le dedans et le dehors. Alors que la voix off féminine crée de la distance par rapport au corps du protagoniste, le sonore non verbal fait pénétrer de façon sensible dans son intimité.

La rémanence et l'anticipation, obstacle à un ancrage référentiel rassurant et univoque, font appel à la mémoire du spectateur, exigent tension et vigilance. Elles attirent l'attention sur le temps, introduisant par ces recouvrements et ces enchevêtrements, à la temporalité paradoxale du personnage qui tente de s'en affranchir, en faisant triompher la durée indéterminée et nivellante de l'indifférence.

Il s'opère, par le décalage, un déplacement de l'émotion, neutralisée ou amplifiée, qui vient silencieusement investir les objets, la ville. Le partage des composantes filmique est en relation avec la dialectique de l'intérieur et de l'extérieur que j'ai signalée et que le décalage mettrait en place. L'image objective dans une certaine mesure, en donnant à voir un acteur au jeu neutre et retenu ; de même la voix off qui l'interpelle. Mais les images du monde qui entoure le protagoniste et la bande son (bruitage ou musique) sont radicalement subjectives. Avec une unité esthétique remarquable le film épanouit les potentialités du "tu", le paradoxe du regardant regardé.

Certaines correspondances qu'on pourrait qualifier de connotatives ne ressortissent ni à la redondance ni au décalage mais manifestent une polysémisation issue du dialogue entre le texte et le film et productrice de nouvelles harmoniques : ainsi de l'ombre du protagoniste qui se profile sur les cartes posées sur sa banquette alors qu'on entend la phrase "Tu n'es qu'une ombre trouble, un dur noyau d'indifférence, un regard fuyant les regards." (p. 29), ainsi des aiguilles arrêtées au cadran d'horloges publiques désaffectées, ainsi de la superposition qu'opère la bassine-soleil entre la lourdeur graisseuse des frites et la touffeur de la chambre, ainsi de l'alliance de la goutte "inlassable" (p. 51) et du regard pris au piège de son environnement.

Un homme qui dort, un homme qui marche un homme qui rêve ?

Dans ce film où dominant à la fois les échos iconiques et sonores et les ruptures entre le sonore, le verbal et le visuel, les parcours immobiles dans la chambre exigüe aux possessions dérisoires et les itinéraires dans un Paris plus ou moins familier, plus ou moins insolite, alternent et aussi s'équivalent. Les images urbaines, précises et neuves, se voient chargées d'une poésie intense.

Le protagoniste des deux œuvres est un homme qui veille, qui dort trop ou trop peu, mal, et un homme qui marche, inlassablement, un homme aussi qui exerce et subit son propre regard. Les états psychiques intermédiaires, vagabondage de l'esprit, intermittences de la conscience vigile, marges du sommeil, du rêve et de l'hallucination sont explorées avec finesse, de manière différente dans le film et dans le livre qui disent "l'absence au monde les yeux ouverts" (Burgelin, 1988, p. 60). En voulant dormir sa vie, en voulant marcher à côté de sa vie en somnambule, le protagoniste s'est trompé. C'est ce que suggère le texte presque parvenu à son terme : "Cesse de parler comme un homme qui rêve [...]" (p. 143)

Hommes des foules plutôt spleenétique qui pourrait évoquer un piéton de Paris baudelairien, le protagoniste est aussi un ascète du vide qui aspire au néant comme à une protection, qui, renfermé dans sa chambre, tente d'être roi par renoncement au divertissement. Le titre emprunté à Proust¹ fait se répondre les intertextes en liant l'expérience du sommeil comme maîtrise du monde et du temps, aux tentatives de l'abstention conquérante ou énigmatique de Kafka et Melville. Ce titre se réfracte en abyme dans le texte même du livre : "Tu dénombrez tu organises les fissures du plafond. La conjonction des ombres et des taches et les variations d'accommodation et d'orientation de ton regard produisent sans effort, lentement, des dizaines de formes naissantes, organisations fragiles que tu ne peux saisir qu'un instant, les arrêtant sur un nom : vigne, virus, ville, village, visage, avant qu'elles ne se disloquent et que tout ne recommence : l'apparition d'un geste d'un mouvement, d'une silhouette, ébauche de signe vide que tu laisses grandir, hasard qui se précise : un oeil qui te fixe, un homme qui dort, un remous [...]" (p. 70 passage non retenu par le texte en off). Le personnage se déchiffre, se crée donc en observant le plafond, en s'y projetant². Le texte l'indique dans ce passage où la dynamique du signifiant est sensible.

Déjà dans le livre, "un homme qui dort" procède donc d'une écriture du regard. Le film réécrit le texte du livre, le transforme en un autre texte qui ne peut manquer de faire retour sur le premier, décisivement, superbement. Il prolonge et il accomplit, il révèle et redéploie la poéticité. L'œuvre devenue double est plus profondément une.

1 Du côté de chez Swann la partie Combray Folio : "un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes" (p. 5).

Cf. aussi "ouvrir les yeux pour fixer le kaléidoscope de l'obscurité goûter grâce à une lueur momentanée de la conscience le sommeil où étaient plongés les meubles, la chambre, le tout dont je n'étais qu'une petite partie et à l'insensibilité duquel je retournais vite m'unir" (p. 4)

2 Burgelin, 1988, op. cit., p. 65 rapproche ces contemplations du plafond de celles de l'analysant Perec et aussi de la page blanche (voir aussi *Les parties de domino avec Monsieur Lefevre*, Circé, 1996).